

1ª PARTE: IDEOLOGIA E HISTÓRIA

A IDEOLOGIA DA IMPACIÊNCIA HISTÓRICA EM BUÑUEL *

Elias Thomé Saliba
Dept.º de História – PUC-SP

Desde *L'Age d'Or* (1930) que começa dizendo que “o escorpião é um gênero de aracnídeo que vive em geral sobre as pedras”, até o seu *Fantasma da Liberdade*, é difícil encontrar uma trajetória cinematográfica tão fecunda e coerente como a de Luis Buñuel. Sua obra nasceu sob o signo do movimento Surrealista, desencadeado nos anos vinte, e forneceu aos apólogos do Imaginário não somente os impulsos necessários no que se refere ao mundo do cinema, como foi muito mais longe, ultrapassando-os ao ponto de podermos falar, reivindicando a peculiaridade da obra de Buñuel, numa estética buñueliana e até mesmo, numa fenomenologia buñueliana.

A célebre lição de Nietzsche será quase um programa para os temas de Buñuel: “É necessário calar sobre as grandes coisas ou falar delas com grandeza, isto é, com cinismo e inocência.” Cinismo e Inocência são categorias centrais e plenamente definidoras dos filmes de Buñuel, mas elas não se mostram latentes nem no seu ponto de partida, pois resultam de um esforço de criação lento e progressivo que permeia suas obras, desde o surrealismo quase puro do qual emerge, em 1928, *Um cão Andaluz*.

A terceira experiência cinematográfica de Buñuel foi um documentário: “Terra sem Pão” (*Las Hurdes*). A estrutura de documentário, entretanto, estará sempre presente no caráter interno de sua linguagem fílmica, mesmo

* Versão revista de uma comunicação preparada para um debate que encerraria uma retrospectiva de Buñuel, em 1973, na E.C.A., U.S.P. O debate, entretanto, não se realizou.

em “*Viridiana*” ou em “*Tristana, ou uma paixão mórbida*” – cuja trama narrativa e articulação interna são mais visíveis. Quando em “*O Charme Discreto da Burguesia*”, a câmera nos mostra aquela seqüência de jantares desencontrados, parece apenas dizer-nos, à maneira de constatação seca e precisa: “Há jantares ridículos”. É quase como se a mesma câmera, panoramizando um campo plantado com repolhos, dissesse com a frieza olímpica de um Ranke: “Repolhos são comestíveis”.

O teor bizarro de documentário tem um valor inestimável na construção (cínica e inocente) da linguagem buffeliana e, como tal, ele possui, a nosso ver, duas funções sucessivas: primeiro, constatar “factualmente” e, segundo, ignorar inocentemente ou de forma pseudo-inconsciente, quaisquer explicações, causalismos ou simbologias referentes aos mesmos fatos. Depois de mostrar que a burguesia é ridícula e tacanha, Buñuel renuncia a qualquer explicação, mostrando alguns dos seus membros numa estrada deserta e envolvidos num silêncio glacial (*O Charme Discreto da Burguesia*). No mesmo filme, o embaixador de Miranda perde toda a compostura diplomática quando questiona sobre movimentos estudantis, guerrilhas, repressão ou assassinatos políticos; mas, ressurgue sempre, numa impunidade atávica... *Viridiana* termina jogando belota com Ramona e o sobrinho de D. Jaime, ao som de rock... Este último diz apenas isto: “Eu sempre desconfiei que acabaríamos jogando belota a três...” (*Viridiana*). Em *Via Láctea*, os cegos permanecem mais cegos depois do milagre, pois continuam a usar a bengala como guia, tateando o caminho ao som inquietante de sinos desencontrados... Com isto, Buñuel parece obrigar-nos a prosseguir na construção dos eventos: a atmosfera de sonho na sala escura nos transforma ou em cínicos inveterados ou inocentes compulsórios. O “documentário reticente” é um imperativo para o autor de *Los Olvidados*. Daí a participação a que ele nos obriga, a reflexão translúcida a que ele nos força, e a espécie de fenomenologia que ele nos lança ao rosto; onde pensar é reaprender a ver, é dirigir a consciência para fora das veleidades e artifícios.

O documentário é, então, a dimensão objetiva da linguagem buffeliana. Para completá-la e enriquecê-la temos um “monólogo interior” ou, o que chamaríamos a dimensão onírica e irracional da sua composição. Aqui, o automatismo psíquico e a enumeração irracional – formas de apreensão surrealista – têm uma função decisiva, nada mais são do que maneiras de penetrar mais profundamente na realidade, uma realidade menos óbvia, portanto, mais verdadeira: um dos peregrinos de *Via Láctea* vê fuzilamentos hediondos, enquanto as meninas do “Instituíto Lamartine” insistem no refrão pungente de “Anátéma, anátéma...”; a corda com punhos (fálcos) de madeira que aparece em *Viridiana*, e que serve tanto para a sobrinha de D. Jaime brincar quanto para este enforçar-se, acaba virando cinto na calça de um daqueles mendigos que se banqueteam na casa, ao som do *Requiem* de Mozart. O repertório de objetos de função irracional é, para Buñuel, uma tarefa irremissível. A riqueza dos detalhes que aparecem múltiplas vezes nos seus filmes (é impossível citar todos) adquirem um vigor surpreendente noutras imagens; os sonhos de suas personagens. A realidade brutal que elas transmitem, num misto de fraqueza e hipocrisia, é impuro reflexo dos seus sonhos, vertidos em

imagens das mais extraordinárias que o cinema já criou. É o “olho em estado selvagem”, do qual nos fala André Breton, nos seus *Manifestos Surrealistas*. É um olhar que, ao desnudar as coisas tem muito de humor negro e de crueldade mas, resvala freqüentemente num lirismo que toca os limites mesmos da poeticidade quase pura, como vemos no desfilar inquietante de *Via Láctea*. É aquele meninozinho pálido, vestido de camisolão sagrado e com marcas de sangue nas mãos, que os peregrinadores descobrem numa auto-estrada qualquer... Buñuel disse uma vez que sonha com seus filmes antes de fazê-los... Ele acaba por ir muito mais longe, descobrindo um território onde não existem fronteiras entre o imaginário e a realidade, pois estes se confundem, imobilizados no mesmo gesto que redescobre, por toda a parte, a condição humilhada de uma humanidade vasta e variada.

Cinismo e Inocência adquirem densidade através do documentário que estrutura o sentido para depois cair no imaginário, que é, por sua vez, uma espécie de resposta vazia, ensaio de contra-ideologia do sentido anterior. Mas esta “maneira de dizer” Buñeliana não é nunca gratuita, ela possui uma significação que, embora paradoxal, é a justificativa plena de seu conteúdo. Buñuel apresenta-nos eventos — vida diurna e oficial das pessoas —, e, em seguida, mergulha-os nas águas do inconsciente onírico, detectando as possíveis mentiras, no espectro da vida noturna e insondável das pessoas. Mas estes instrumentos equivalem-se, na busca da desmistificação. Para isso, é preciso fazer somente uma coisa: introduzir a História. Qual História? — se o mero “apelo aos fatos” inocula o conformismo... A História como um horizonte de possíveis, a irrupção dos homens reais no cenário social: *pathos* algo romântico, semelhante à impaciência histórica de Bakúnin, o “homem da grande noite”.

Os instrumentais que Buñuel utiliza para minar as falácias valorativas da Ordem, são históricos por excelência. Já em *L'Age d'Or*, os sobreviventes daquela famosa orgia, representam formas e movimentos identificáveis, historicamente: o Duque de Blongis tem barba e bigode semelhantes aos hebreus do século I, o presidente Curval está vestido como um árabe dos séculos VI e VII e o Bispo de K., é nada mais do que um padre, mais ascético, dos tempos da Reforma. *Via Láctea* é uma síntese notável de todas as heresias localizadas no cristianismo primitivo, no baixo Império Romano ou na Idade Média Ocidental: Nicolaitas, Arianistas, Iconoclastas, Cátaros e até, Simonianos. A *Pistis Sophia* da Gnose primitiva ressurgue, sob a forma de uma metáfora leve. Mas tudo converge para o Bispo-criado, em *O Charme Discreto*, autêntico laçao de uma classe inútil. Quando aqueles inquisidores se levantam e pronunciam o circumspecto “Anátema”, não há engano e o documentário possui localização histórica bem definida: é a sociedade espanhola dos tempos inquisitoriais, onde a heterodoxia era condenada. Mas, nesta ideologia da impaciência, há um núcleo maior onde linguagem e conteúdo se entrelaçam, onde Cinismo e Inocência transformam-se em categorias mestras, onde introduzir a História é o mesmo que entoar o canto de cisne que é fatal para sua vítima: a Sociedade Burguesa.

O grupo de burgueses enfarpelados prossegue caminhando, numa estrada limpa e sem obstáculos, alguns se adiantam aos outros... só se ouvem passos e, mesmo estes, apenas vêm consagrar o silêncio mais cômodo... Os “discretos” defeitos nestas imagens confluem na frouxidão vital, no parasitismo social, no conformismo criminoso, no *savoir inutile*. Porque estas imagens de *O Charme Discreto* espelham a própria mentalidade esclerosada da classe: a recusa da explicação, o universalismo, a inalterabilidade do mundo e, conseqüentemente, a negação da História. Buñuel, com as potencialidades de um Sade, realiza o contrário da aspiração daqueles “carangueijos da utopia”, que imobilizam a História num quadro demonstrativo. O “sistema” é diplomata: concilia, reconcilia e aumenta a impaciência de Buñuel; como todos os autênticos poetas, Inocentes ou Cínicos, — ou simplesmente “homens inquietos” —, torna-se agente da História porque, ao desmistificar ele introduz as transformações, as mudanças, o Devir, enfim, a História como categoria de possibilidade. Todos os estratos sociais são vistos pelo olhar penetrante de Buñuel pois todos são envolvidos nas artimanhas da Sociedade Burguesa. A Religião cristã (e todas as religiões estabelecidas) é uma empresa de manutenção da sociedade, muito embora — e seus filmes o mostram — esteja sempre mascarada com a piedade, a caridade, a renúncia e o amor cristão. Buñuel também se impacienta com a síndrome bem espanhola de servir-se da Igreja como um autêntico baluarte de conservadorismo.

Apesar disto tudo, a linguagem buñeliana não é (ou não quer ser) agressiva pois, como vimos, a segunda função do seu “documentário” é refugiar-se no inconsciente, negando qualquer espécie de finalismo causal. Neste sentido, Buñuel parece-se com uma de suas personagens: a sobrinha de D. Jaime (IN *Viridiana*), que joga a coroa de espinhos sagrada na lareira e depois retira-a, deliciando-se inocentemente, ao vê-la queimar...

“Aceitai e atirai a nós aquilo que não podemos combater abertamente” — diria um tresloucado de nossos tempos, caracterizando, assim, os filmes de Buñuel: um conteúdo explosivo, documentado de maneira cínica e envolvido numa forma “natural”, de plácida fluência, numa narração que busca — mais por estratégia de impacto do que por “bom senso” — a inocência quase absoluta.

Embora discutível politicamente, pois a linguagem mantém o “charme discreto” inerente aos cinéfilos virtuais — a ideologia da “impaciência histórica” acaba por transitar para a demonstração implacável de um espírito livre, aplicado à criação de uma obra cinematográfica das mais coerentes e, talvez por isto, não menos legítima para ser revisitada nestes tempos tão obscuros.